

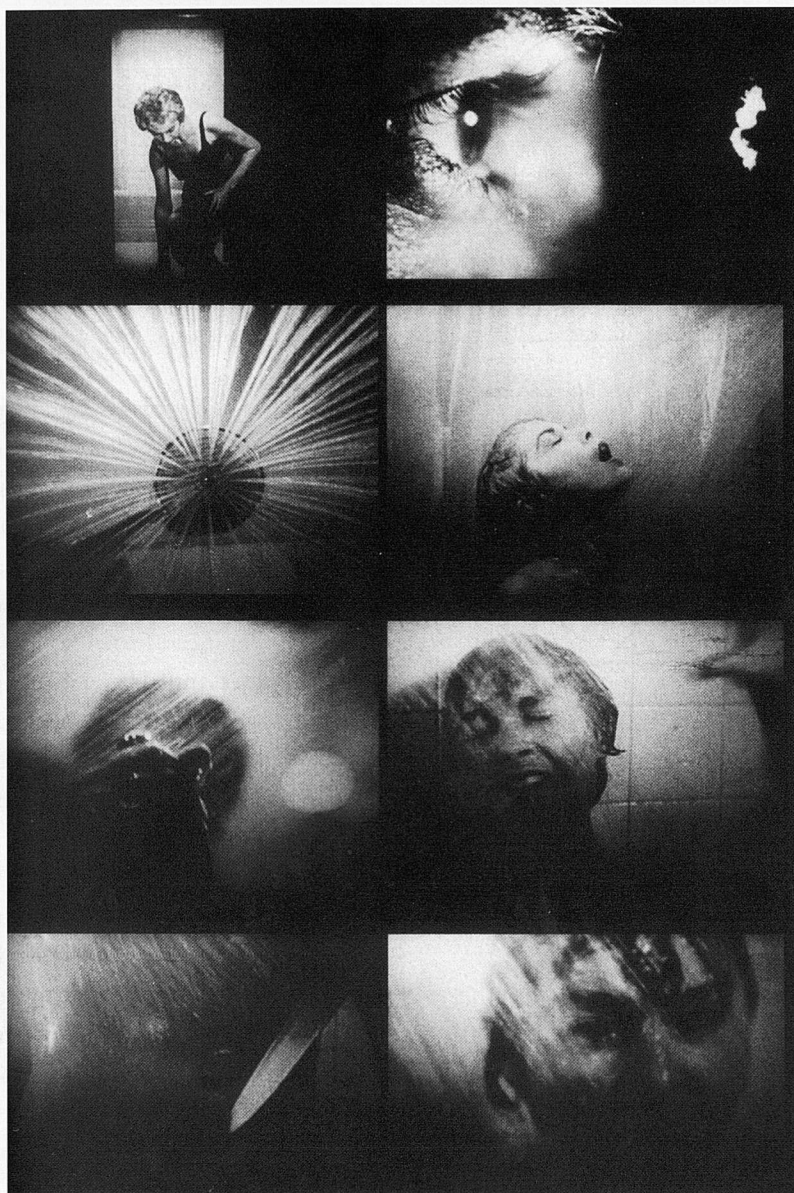
Antoni Figuera

**R**eprenent el tema que vaig iniciar al número d'abril d'aquesta revista a voltant de les relacions d'oposició i de complementarietat entre els conceptes de "cinefília" i "cinefàgia" (és a dir, entre una aproximació al fenomen cinematogràfic que podríem catalogar d'"il·lustrada" i una altra de descaradament "romàntica"), he de declarar que aquella "harmonia d'oposats" que es desprèn de tots dos mètodes d'acostament al cine, deriva d'una pluriforme i variable **poètica de les imatges cinematogràfiques** tan inequívocament personal i intransferible que li pertany en propietat a cada espectador i no més a ell.

I no m'estic referint ara a l'anàlisi del fenomen icònic de la imatge cinematogràfica (així, en singular), a la teorització del qual han contribuït tants i tan destacats especialistes en la matèria –des d'Umberto Eco fins a Roland Barthes passant per Román Gubern. Sense anar més enfora –i ja ressenyat en aquestes mateixes pàgines–, tenim la recent publicació d'aquella esplèndida aproximació al tema que va ser el llibre de Jordi Balló *Imatges del silenci (Els motius visuals en el cinema)*.

Tampoc es tracta de plantejar-nos en aquest article el tema de l'"especificitat" de la imatge cinematogràfica en relació amb l'especificitat de la imatge pictòrica o fotogràfica. Ni ens anima el propòsit de desmuntar, descomponent-les com si de quadres o fotos es tractàs, determinades imatges de pel·lícula (una mica a la manera com ho va fer Picasso amb *Las Meninas* de Velázquez). Basta recordar els que alguns analistes han duit a terme amb amb els films de Hitchcock: trossejar, descomponent-les en microplans o microfotogrames, com si fossin entomòlegs, escenes tan famoses com la de la dutxa de *Psicosis*; o les dels successius atacs de les aus a l'heroïna (Tippy Hedren) de *Los pájaros* a la seqüència de la barca en el llac i en la cabina telefònica al poblet costaner de Badia Bodega.

Tampoc és el moment de plantejar el sentit del concepte de "representació" cinematogràfica en l'àmbit



de determinades metaficcions que qüestionen, emfasitzen o transgredeixen el marc dialèctic en què es mouen, juxtaposant-se o superposant-se, els termes "realitat" i "ficció" en l'interior de la imatge filmica, com serien els casos de *La ventana indiscreta* del mateix Hitchcock o de *Blow-up* d'Antonioni, basada en el relat "Las babas del diablo" de Julio Cortázar.

No. El nostre propòsit, molt més de cinèfag que no de cinèfil –i no em fa res confessar-ho– resulta infinitament més modest i no té tantes pretensions. Notau que ens hem referit a una **poètica de les imatges** en plu-

ral i no en singular, amb la finalitat de remarcar la seva "diversitat" i no la seva "essencialitat". Del que es tracta és de proposar l'elaboració o catalogació –cada espectador el seu: el que cregui merèixer– d'un divers "museu imaginari" al qual acudir-hi periòdicament per gaudir tantes vegades com ho desitgi, i en la mesura que vagin desfilant per davant de la passarel·la del seu record –també la memòria té ulls–, de les imatges que pertanyen a tantes dotzenes i dotzenes de pel·lícules –i en aquest punt sí que arriben a coincidir quantitat i qualitat– que, aïllades d'aquell discórrer temporal amb què les regala i alhora les con-

*Del que es tracta és de proposar l'elaboració o catalogació d'un dovers "museu imaginari" al qual acudir-hi periòdicament per gaudir tantes vegades com ho desitgi, i en la mesura que vagin desfilitant per davant de la passarel·la del seu record...*

demna la mesura salvadora i traïdora del "tempo" cinematogràfic, romanen momentàniament "fixades" a la nostra retina (i dic momentàniament, ja que haurà de ser la nostra tasca rescatar-les d'aquell procés de fossilització a què es veuen sotmeses), com una tela en els murs d'una pinacoteca o una fotografia en les pàgines d'un àlbum, a l'espera que les imatges esmentades ingressin en un altre "tem-

po" mental fora del seu decurs a la pantalla.

Com suggereix Susana Fortes en un dels articles de la seva estimulante recopilació de cròniques cinematogràfiques *Adiós, muñeca*, existeix un mecanisme inconscient en cadascun de nosaltres per mitjà del qual, per una estranya —i per què no confessar-ho: màgica— associació d'idees, encadenam imatges pertanyents a pel·lí-

cules diferents i les sotmetem a un procés de muntatge interior que, alhora que subverteix les nostres emocions, també les subverteix a elles.

Així que no crec exagerar si afirm que en l'imaginari particular de qual-sevol bon aficionat al cine (és igual si s'hi aproxima per un estricte compromís intel·lectual o per un estímul purament vital o emocional, o per una ponderada mescla de tots dos, que és



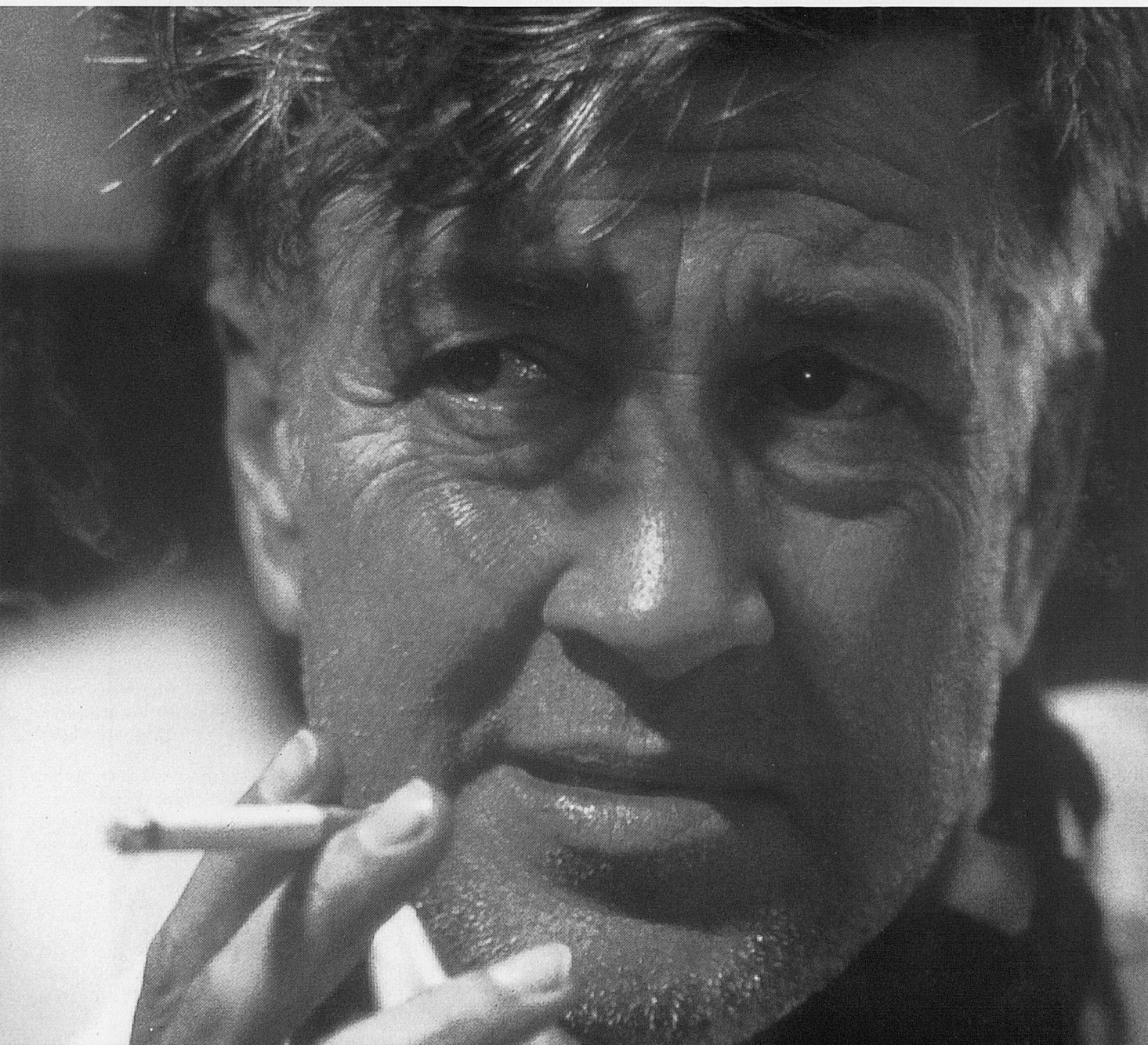


*Imatges que en el transcurs dels anys (dècada rere dècada, i ja en van...), en engranar-se en l'arenal dels meus records, han acabat per tornar-me una altra imatge polimorfa i fragmentària de mi mateix...*

el que jo he denominat fenomen d'osmosi entre cinefília i cinefàgia) es dóna freqüentment aquesta notabilíssima operació de mnemotècnia consistent a seleccionar —és a dir: triar i descartar—, rebobinant-les novament i brindant l'oportunitat d'ingressar en un univers temporal diferent —el traster de la consciència—, totes aquelles imatges tretes d'innombrables films, arxivades mentalment a contraoblit i que, desglossades en una no menor infinitat de seqüències, escenes i plans, acabaran per sotmetre's dòcilment a un nou procés de remuntatge, a la manera d'un "collage" o "puzzle" visual en moviment, l'objectiu laboriosament perseguit del qual haurà de ser el d'anar recons-

truïnt fotograma a fotograma aquell film ideal (o ideal criatura de Frankenstein embastada amb blocs de temps perfectament engalzats) que desitjaríem emmagatzemar ja per sempre a la nostra Arca de Noè d'espècies protegides, valgui la ironia. Cosa que traduïda al meu cas particular significa que, des d'abans de tenir ús de raó —dada que diferencia el cinèfag del cinèfil— vaig quedar seduït i atrapat de per vida en aquella espessa teranyina teixida amb centenars i centenars d'"imatges de pas" —no ens enganem: les imatges passen encara que ens encaparrrem a detenir-les; el temps flueix a través seu com flueix per les nostres venes i medul·les (Quevedo dixit)— i ens hem de conformar —le-

nitíu conhort— amb deixar constància de la fugacitat del seu trànsit en aquell doble salt mortal al buit que suposa tant el moment present de la percepció en la pantalla com l'instant ulterior de la recuperació en la videoteca de la memòria. Imatges que en el transcurs dels anys (dècada rere dècada, i ja en van...), en engranar-se en l'arenal dels meus records, han acabat per tornar-me una altra imatge polimorfa i fragmentària de mi mateix, en tot semblant a la que es desprendria d'una estel·la de reflexos successius en el fons d'un mirall crullat per l'òxid dels segles (imaginau com a teló de fons la seqüència final de *La dama de Shangai* d'Orson Welles), voletejant també entre la boira del pas-





sat: la imatge de qui vaig ser, la de qui no he estat mai, la de qui sóc, la de qui ja no seré mai...

Si el poeta Luis Cernuda va poder dir que *es la mirada la que crea, per el amor, el mundo*, igualment es pot deduir que és la mirada de l'espectador, el penetrant punxó de la seva pupil·la, el que succiona el flux seqüencial de totes aquelles imatges que el podrien haver impactat, com el verí de la cobra paralitza aviat el seu enemic, aïllant-les per uns instants per remunerar-les després en un procés revifador de preferències. Perquè no hi ha dubte que és de la decidida voluntat de cada impenitent espectador de conservar ben cuirassada –com es conserva el millor rom a les bótes de noble i vell roure– la seva particular i inintercanviable poètica de les imatges. Com –pens jo– conservam cadascun de nosaltres la nostra particular poètica de llocs –ciutats, paisatges– visitats o somiats o totes dues coses alhora. I, ja va sense dir, una poètica també dels rostres, dels andamis i dels gestos que es puguin haver creuat amb nosaltres durant la nostra vida i que contemplam llavors reduplicats en el rectangle il·luminat de la pantalla. Una poètica de les imatges sobre la qual, més enllà del valor objectiu –*per se*– de cada una (la seva essencialitat intrínseca, baziniana, la seva relació d'oposició/complementarietat amb la que la precedeix i amb la que la segueix: la seva representativitat, que és tasca d'anàlisi del cinèfil); el cinèfag projecta sobre cada una la seva subjectivitat intel·lectual i emotiva; aquella connotació expressiva que converteix la recepció d'una pel·lícula per part de cada espectador en un univers a part on el que és coherent pot arribar a ser substituït per la màgia. Ja que, a diferència del que pensava el protagonista de conte ja esmentat de Cortázar, “Las babas del diablo” (el fotògraf Roberto Michel) i el seu homònim Thomas (David Hemmings), protagonista del film *Blow-up* d'Antonioni, *no és possible separar l'acte de mirar del que es mira*.

Vegem amb uns pocs exemples (independentment del major o menor nivell de qualitat de les pel·lícules esmentades) quin ha estat en el meu cas

la conseqüència resultant de projectar sobre les imatges d'alguns films el llegat de la meua experiència personal i transcinèfila (o hauria de dir millor “transcinèfaga”?):

✓ Si em dispòs a reviuire per un instant alguns dels meus erràtics vagabundejos per alguns cantons de Sintra (deixant-me dur per les meves passes on les meves passes em duen) o pel barri lisboeta de l'Alfama, camí del castell de Sant Jordi, automàticament em veig transmutat en l'*alter ego* dels protagonistes d'*En la ciudad blanca* i *Réquiem* d'Alain Tanner, demorant-me rere les petjades –ombra i boira– de Tabucchi i de Pessoa. I en les imatges que tots dos films em brinden amb la complicitat de la meua retina, redescobresc no ja només el sentit –si en té– del meu vagarejar zigzaguejant, sinó igualment el del no menys erràtic i subreptici zigzaguejar del temps esllavissant-se per entre els carrers d'empedrat irregular, arrufant-se en l'interior dels tramvies de grinyolar gangós, com si imitassin la respiració exhausta d'un asmàtic.

✓ I si, testimoni i protagonista d'aquella urbanita companyonia entre el cine i la vida, em deix dur d'una ciutat a una altra (o d'una pel·lícula a una altra) fins arribar –posem per cas– a Venècia, la inevitable inhalació de l'aire fètid que emana de la llacuna i dels canals, no només no provocarà en mi cap desordre olfatiu –disgust o repugnància–, sinó que, en evident relació d'analògica correspondència amb les imatges evocades de Visconti (*Muerte en Venecia*) o del Nicholas Roegg d'*Amenaza en la sombra* –una altra vegada el temps crullant-se com un mirall malferit pels segles–, torna a reactivar-se en mi aquell sentiment amb freqüència refusat que la Bellesa –aquell altre mirall dessagnant-se– ve incubant en l'interior la mòrbida llavor de la seva destrucció i decadència.

✓ O si, desvariejos del destí de ciutat en ciutat i de pel·lícula en pel·lí-

cula, que és tant com dir de record en record, és París ara el motiu de l'anècdota, la meua memòria –aquella estàtua de cera o sal exposada a la intempèrie d'un Museu Grèvin enrunat– em condueix de la mà pel barri de Montparnasse, Place du Tertre amunt i avall, a l'encontre d'alguns fantasmagòrics interiors apelfats pel fum i els vapors de l'alcohol –el nom de l'estrella serà ABSENTA?– per on vagaregen vertaders daguerreotips del passat: La Goulne, Valentí el Desossat, sorgits de les tenebres del *Moulin Rouge* de John Huston, naturalment (i no d'aquest París de pacotilla digitalitzada que és el *Moulin Rouge* de Bazz Luhrmann, a pesar de la presència sempre estimulante d'aquella altra meravellosa Margalida Gautier/Dama de les Camèlies que és Nicole Kidman/Satine), reproduint en la nostàlgica mirada que projecta sobre la ciutat tota la insòlita varietat de matisos que les emulsions cromàtiques de la fotografia del film de Huston varen ser capaces d'extreure de les teles i cartells d'un Toulouse Lautrec.

Sóc conscient, en arribar al final d'aquesta segona entrega sobre les relacions entre cinefília i cinefàgia, que el seu desenvolupament m'ha duit per viarans que no eren els previstos al començament. Potser es deu –i sé que no ho puc presentar com a excusa– al fet que, com afirmava l'escriptor Benjamín Jarnés, he pretès sense gaire èxit construir sobre el que han filmat uns altres i el que jo he viscut, un altre producte mental d'ordre creatiu. O perquè en el fons el discurs de tot cinèfag tal vegada es redueix a ser el d'un “biògraf d'ombres”, començant-ne per la pròpia. O perquè, en definitiva, com ho sembla saber el realitzador David Lynch, el cine i, per suposat, qualsevol especulació que hi puguem fer –ja sigui la del cinèfil o la del cinèfag– no és res més que un SOMNI o un MALSON o totes dues coses alhora. Somni o malson fluïnt a la deriva del nostre cor, entre Sunset Boulevard i Mulholland Drive. ■